



—

Adresse Fossveien 24  
0551 Oslo  
Norge

Telefon (+47) 22 99 55 00

Post Postboks 6853  
St. Olavs plass  
N-0130

Faktura Postboks 386  
Alnabru  
0614 Oslo

Org.no. 977027233  
Giro 8276 0100265

**Lina Ella Maria Norell**  
Mellanrummet

MFA  
Kunstakademiet 2017

KHIODA  
Kunsthøgskolen i Oslo,  
Digitalt Arkiv

[www.khioda.no](http://www.khioda.no)  
[khioda@khio.no](mailto:khioda@khio.no)

Publikasjoner som arkiveres/publiseres i KHIODA reguleres av Lov om opphavsrett til åndsverk.

Opphavsmannen beholder opphavsretten til materialet i KHIODA, men gir brukerne tillatelse til å sitere fra verket, samt videreformidle det til andre, i henhold til åndsverkslovens regler. En forutsetning er at navn på utgiver og opphavsmann angis.

Kommersiell bruk av verket er ikke tillatt uten etter skriftlig avtale med opphavsmannen.

MELLANRUMMET

*MA graduation essay*

Lina Ella Maria Norell

## MELLANRUMMET

*Jag har mina höga vinterstövlar på mig där jag kämpar mig genom snön. De går nästan upp till knäna, men snötäcket ligger så tjockt att jag sjunker ner djupare än så för varje steg och snö smyger sig ner innanför stövelskaftet. Det har börjat skymma men allt det vita gör att det sista kvarvarande ljuset reflekteras mot träden och marken och skogen ändå lysas upp. Snön är orörd med undantag av älgspår och vad jag gissar är avtryck från en hare. Jag slänger mig ner raklång på rygg. Bryr mig inte ens om att försöka dämpa fallet, det är ändå så mjukt. Kroppen sjunker ner djupt. Det svaga ljudet av vinden försvinner helt. Snön ligger tätt intill öronen och stänger ute allt. Det är bara den kompakta gråblå massan till himmel som syns. Fukten börjar så smått krypa in i kläderna, men just nu finns ingen vilja att resa sig upp. Kan för tillfället inte tänka en enda anledning till att resa mig upp. Ligger kvar. Vinden börjar tillta däruppe. Den omslutande snön är så mjuk att det är som om jag inte längre känner benen och armarna. Nacken behöver inte bära huvudet. Och samtidigt en så underlig känsla av att vara mer på plats än någonsin i kroppen. Och sammankopplad med backen, träden och stenarna och space and time and all the rest... Ah klichén.*

*Plötsligt skäller en hund till. Jag rycker till och kastas ut ur tankarna som vandrat iväg i dåsigheten. Så kickar självbevarelsedriften in. Här kan jag ju inte ligga. Det är ju trots allt 10 minusgrader, det vore ju ganska dumt att somna. Har ju inte ens fyllekväll att skylla på om jag frös ihjäl just nu. Och helt ärligt, det vore ju ganska pinsamt om ägaren till den där hunden som just skällde, säkerligen nån klämkiäck typ i lusekofta och reflexväst, hittade mig liggandes här, stirrandes på gråa moln.*

—

Dagligen möts vi av, och kommunicerar genom, bilder. Bilder är en del av vår kultur och används som en del av språket. Och precis som språket blir bilderna symboliska bärare av koncept eller information. Ofta väljer vi att säga att vi läser bilder, när vi tolkar dem.

Jag läser en intervju med fotografen Morten Andenæs där han beskriver hur han är upptagen av, eller till och med lite bekymrad över, vår förmåga att relatera till bilder idag. Över orden som har tagit över bilderna, som tränger bort den visuella upplevelsen av bild. Han funderar över vår förmåga att kommunicera saker som inte låter sig förmedlas med rationella

formuleringar, hur vi ska kunna förmedla saker utan att det nödvändigtvis måste paketeras i en prydlig form av lättfattlig information. Jag fastnar för hans ord, det är en intressant problemställning. Även för mig som arbetar mer med måleri än med fotografi.

När fotografi är som bäst, fortsätter Andenæs, konfronterar det oss med ett tomrum. *”Ett tomrum som språk inte kan fylla. En punkt där språket sviktar.”*<sup>1</sup>

Jag tänkte inte diskutera vad som är bra fotografi, det är ganska irrelevant här. Jag tänkte inte diskutera vad som är bra måleri heller. Det är också ganska irrelevant här. Men jag är fascinerad av det där tomrummet eller den där punkten där språket sviktar, i en utvidgad förståelse som fokuserar på själva processen där ett verk tar form. Och mer specifikt, på den kanske något långsammare processen där en målning tar form genom målarens penseldrag.

De senaste åren har det dykt upp flera små antologier, projekt och diskussioner runt temat ”måleri som tänkande” (se t ex *Thinking Through Painting: Agency and Reflexivity beyond the Canvas*, Sternberg Press, 2012 och *Studio Talks – Thinking Through Painting 2009-2014*, Arvinius+Orfeus Publishing, 2014) Trots att teoretikerna lätt hamnar i frågeställningar om mediumspezifitet i sina analyser så öppnar temat också upp för reflektioner runt måleriet som metod, även utifrån konstnärernas synvinkel. Och om man letar efter ord att sätta på det ordlösa i måleriet, på värdet och auktoriteten i den måleriska gesten och processen, blir för mig frågan *”vad kan det vara att måla?”* minst lika intressant som *”vad är måleri?”*

De följande styckena utgår framförallt ifrån ett par olika formuleringar av andra konstnärer som uttrycker sig utifrån sina egna erfarenheter och idéer. Deras ord får fungera som en katalysator för några reflektioner runt punkter, tomrum och mellanrum, i en viss typ av målerisk process, som visar hur svårt det kan vara att teoretisk motivera vissa saker i ord, *just för att de aldrig varit teoretiskt motiverade i ord innan de blev en del av verket.*

—

*”The initial gestural mark indicates a present but already belongs to the past. A painting can trace an inquisitive visual activity of not yet knowing, and become a kind of archeology of practice”*<sup>2</sup>

Konstnären Sigrid Sandström beskriver, utifrån sin egen praktik, ett av många sätt att betrakta en målning. Hennes beskrivning berör en idé om hur de temporala aspekterna av betraktande utvidgas i betraktandes ögonblick. Genom spåren av aktivitet, penseldragen, förmedlar målningen både en dåtid och en pågående tid samtidigt, trots sin orörliga yta. Att se på en målning och dess penseldrag som spår, som en form av arkeologi, är ett synsätt som ofta återkommer. Ett exempel är franske konsthistorikern Hubert Damishs uttryck att en målning [reveals nothing but the] ”traces of an activity to the eyes”.<sup>3</sup> Skillnaden här, utifrån dessa citat, är att Sandströms ord också tycks ta i betraktande upplevelsen av aktiviteten, och kanske framförallt vad aktiviteten är för den som utför den. Att försöka spåra ”an inquisitive visual activity of not yet knowing” är att söka efter punkter som inte låter sig definieras tidsmässigt, punkter som befinner sig i konstant oscillation mellan dåtid och framtid, mellan *erfarenhet gjord och nya möjligheter*. Varje penseldrag innebär en ny närvarande tid, där målaren står inför en mängd möjliga vägar att ta.

Inom psykologin finns en term som kallas ”affordances”. Termen myntades av James J. Gibson och försöker sätta namn på de ”action possibilities”, alltså ungefär ”möjligheter till agerande”, som finns ”i” specifika objekt och omgivningar som vi möter. Inneboende i vardagliga objekt, säg till exempel i en trappa, finns, enligt Gibson, en mängd möjligheter hur vi kan agera i förhållande till den. Möjligheterna ligger där latent oavsett om vi ser dem eller inte men de står alltid i förhållande till våra personliga förmågor. En hög trappa innebär till exempel inte samma möjligheter för klättring för ett nyfött barn som för en vuxen.<sup>4</sup> Genom en utvidgning av begreppet kan man också diskutera ”perceived affordances”. Med andra ord vilka möjligheter till agerande som vi faktiskt uppfattar i förhållande till objekt eller omgivningar. Vad det är vi uppfattar som möjligt beror då på den egna uppfattningen av fysisk förmåga, erfarenheter, mål, planer och värderingar, med mera.<sup>5</sup> Begreppet ”perceived affordances” används en del inom designteori för att undersöka bland annat användarvänligheten, som till exempel hur objektets brukare uppfattar och förstår objektets syfte och funktion utifrån dess utformning.

I de flesta fall i kognitiv litteratur där begreppet diskuteras handlar det om att personen eller ”agenten” möter ett redan färdigt, existerande objekt eller miljö. Konstnären Jan Rydén ser däremot på begreppet utifrån målaren som agent, och det pågående måleriet som specifikt objekt:

*”For me as a painter in the act of painting, the notion of affordances would be different. At the same time as the painter places another brushstroke on the painting’s surface he or she does two things: creates an external representation of an internal one, and also creates new affordances to be recognized, laying down new latent ‘action possibilities’. It’s like a dance with two partners taking turns leading. By observing the changes in the painting, new possibilities arise. We can see anew.”*<sup>6</sup>

För målaren här existerar inte målningen som extern representation eller ”specifikt objekt” förrän det första penseldraget är lagt. Handen, gesten—kroppens motoriska system— förmedlar den inre representation till en fysisk form som sedan processas igen genom vår perception, innan nästa penseldrag görs. Den tillförda färgen svaras med en ny utgångspunkt för nästa drag. I Rydéns tolkning av affordances handlar det om hur målaren steg för steg förhåller sig till förändringarna markeringarna på duken innebär. Den förutsätter eventuellt också att målaren här förhåller sig öppen till att följa vägar som inte hade förutsetts av ursprungsidén eller den interna representationen för verket, om det finns en sådan. Denna växelverkan kallar Rydén en dans med två partner som turas om att leda. Rydén använder sig av begrepp från den kognitiva litteraturen för att beskriva processen, men väljer också en metafor —måleriet som en partner kapabel att leda processen framåt— där måleriet i sig själv tillskrivs en slags självständig förmåga.

I konstkritik framförallt efter ”författarens död” på 60-talet är det inte ovanligt att i tolkningssammanhang behandla målningar, eller verk generellt, som om de ”i sig själva” hade förmågan att föra fram en diskurs eller förmedla ett budskap —”verket behandlar frågan om...” ”verket reflekterar över...” och så vidare. Skiftet i sättet att tolka influerades av poststrukturalistisk analys av Roland Barthes med flera i spetsen. Det innebar en uppgörelse med idén om att ett slutgiltigt svar på betydelsen av ett verk stod att finna i författarens (eller överfört till visuell konst: konstnärens) intention. När inte längre den auktoritära upphovspersonen var den som skulle uttolkas så innebar det en öppning för att tolka verk med läsaren/betraktaren i centrum, utifrån kontext och utifrån textanalys av de multipla meningar språket i sig själv gav. Att verket i sig själv beskrivs som den förmedlande parten innebär dock bokstavligt talat att verket tillskrivs en förmåga: subjektivitet. Och subjektivitet är, som Isabelle Graw nyktert också konstaterar i sin text *The knowledge of Painting*, något som är förbehållet subjekt —eftersom endast subjekt kan utveckla ett självständigt intellekt och mentalt liv.<sup>7</sup>

Den bokstavliga tolkningen av den här språkliga konventionen kan likväl leda dig vidare till en hel historia av myter runt måleriet och dess mystiska väsen. En del konstnärer bidrar också själva till mytbildning när de talar om måleriets eller målningars "liv" i den konstnärliga processen. För dialogen med verket, eller här målningen/måleriet specifikt, i dansen som Rydén beskriver, tas ännu längre av andra konstnärer. Målningen tar till och med rollen som ett slags auktoritärt högre väsen hos vissa. Francis Bacon menade till exempel att han regelbundet kände det som att målningarna dikterade vad han skulle göra och Albert Oehlen menade, om än ironiskt, att hans målningar kastade onda blickar på honom.<sup>8</sup>

Och då är frågan hur man egentligen ska förhålla sig till idén om måleri som en kvasi-subjektiv entitet förmögen till tänkande och befallande? Köra vidare på myter om det magiska i konsten (varför egentligen förstöra det roliga)? Skylla på hallucinationer? *Eller helt enkelt se på svårigheten att beskriva vad som sker i den skapande processen där känsla och erfarenhet skiljer sig från vad som ser vettigt ut i analytisk text?*

Utifrån Rydéns tolkning av affordances, den nyfikenhetsdrivna processen som växer fram steg för steg, penseldrag för penseldrag, och den kontinuerliga värderingen av nya utgångspunkter allteftersom framställningen på duken växer fram, så känns det inte främmande att betrakta den fysiska tillblivelsen av måleriet som en typ av tankeprocess där också kroppens egen kunskap spelar in. Att låta måleriet ta en egen kvasi-subjektiv plats i en dialog kan vara att släppa lite på det egna subjektet, eller framförallt att släppa lite på det analytiska och självmedvetna. Där man under korta små stunder "glömmer sig själv".

I vårt västerländska tänkande ligger den Cartensianska dualismen djupt rotad. Enligt det synsättet är medvetandet och kroppen något tvådelat, där medvetandet sysslar med ett universellt abstrakt tänkande oberoende av kroppen. Forskare som till exempel Georg Lakoff och Mark Johnson arbetar däremot med att föra fram idéer om en kroppsligt situerad kognitivism, (*embodied cognition*), eller kroppsligt situerat medvetande (*embodied mind*), som inte särskiljer kropp och medvetande utan istället ser dem som integrerade. De menar att all mänsklig kognition inklusive abstrakt tänkande är påverkat av vårt sensomotoriska system och våra känslor.<sup>9</sup> Kroppens fysiska förutsättningar, "kunskap" och minnen är med andra ord en förutsättning för hur vi agerar, tänker, våra värderingar och beslut.

Stunder där kroppen verkar kunna arbeta på egen hand och man samtidigt både är i sig själv och inte, kan säkert kännas igen av många som upplevt en kreativ process där man efteråt inte vet helt när och hur vissa val togs. En känsla av att befinna sig i ett tillstånd av fullständig absorbering och koncentration. För den som jag, som egentligen har svårt att acceptera trendig glättig mindfulness-retorik ger dock formuleringar som just ”vara i sig själv i nuet” och liknande, som för tankarna till olika typer av meditation, lite allergiutslag. Trots det, låter inte kopplingen till meditativa tillstånd helt bortåt väggarna. Även om sådana stunder i en kreativ process inte behöver betyda något härligt avslappnande.

*”... in a mediative state [one] at first begins to look at oneself looking and then gains distance between the object one is looking at and the way in which one is looking. The meditation later opens up as an un-analytical way of being, that de-emphasize s filtering the world through the eyes and brain; instead prioritizes bodily knowledge and physical sensation. So instead of ‘looking at oneself looking’ one can be with oneself in an embodied way.”<sup>10</sup>*

Om det analytiska skapar en självmedvetenhet om var och hur man befinner sig, ser på och förhåller sig till sin fysiska omgivning, eller i det här fallet ser på målningen som fysiskt objekt, så ger kanske det meditativa tillståndet en möjlighet att släppa det analytiska betraktandet ”utifrån” och både vara närvarande i, och sätta tillit till, sin kropp i arbetet och gå in i dialogen med bilden. Målaren är på ett eller annat sätt alltid en betraktare av sitt eget verk, men sättet att se skiljer sig åt, beroende på i vilket av alla metaforiska eller icke-metaforiska rum dansen pågår.

—

*Jag reser mig upp, borstar bort det värsta av snö och iskristaller från den stickade mössan och gräver ur lite av snön som ligger halvsmält i stövelskaften. Med en viss tillfredställelse, och barnslig känsla av revansch på hunden som tvingade mig tillbaka till verkligheten, går jag baklänges i mina egna spår ut ur gläntan. Spåren leder fram till avtrycket av kroppen. Och det finns inga spår av att kroppen någonsin lämnade platsen. Jag hasar mig nerför en kort klippavsats, tar sats och hoppar sista biten ner på det upplogade elljusspåret. 3 minuter senare är jag tillbaka på t-banestationen.*



---

<sup>1</sup> [Min översättning] Morten Andenæs: Intervju. 2016. *Objektiv*. 26 nov 2016. <http://www.objektiv.no/realises/2016/11/25/morten-andens> (2017-02-13)

<sup>2</sup> Sandström, Sigrid. 2012. Leap of sight. [Sigridsandstrom.com](http://www.sigridsandstrom.com/writing/leap-of-sight/) <http://www.sigridsandstrom.com/writing/leap-of-sight/> (2016-11-25)

<sup>3</sup> Graw, Isabelle. 2016. The value of liveliness: Painting as an index of agency in the new economy. I Birnbaum, Daniel & Graw, Isabelle (red.). *Painting beyond itself: The medium in the post-medium condition*. Berlin: Sternberg Press, p. 79.

<sup>4</sup> "Affordance" Wikipedia <https://en.wikipedia.org/wiki/Affordance> (2016-11-25)

<sup>5</sup> Rydén, Jan. Painting in the gravitational field. [Academia.edu](http://www.academia.edu/9010052/Painting_in_the_Gravitational_Field). [http://www.academia.edu/9010052/Painting\\_in\\_the\\_Gravitational\\_Field](http://www.academia.edu/9010052/Painting_in_the_Gravitational_Field) (2016-11-25) p. 48.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>7</sup> Graw, Isabelle. 2011. The knowledge of painting: Notes on thinking images, and the person in the product. *Texte zur kunst*, vol 82, p. 116.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>9</sup> "Georg Lakoff" Wikipedia [https://en.wikipedia.org/wiki/George\\_Lakoff](https://en.wikipedia.org/wiki/George_Lakoff) (2017-01-08)

<sup>10</sup> Whitley, Zoe. 2016. Painting between sound and silence: An interview between curator Zoe Whitley and artist Sigrid Sandström. I *Sigrid Sandström: The site of Painting* (kat.). Stockholm: Art and theory publishing, p. 14.